

苏琼

东南亚华文戏剧：别样的意义

摘要：以二十世纪以来的东南亚华文戏剧为研究对象，本文认为基于艺术审美形式的戏剧本体意义，在华人戏剧那里受到抑制，而以戏剧为媒介传达的间接的社会意义得到片面发扬，并取得主导位置。全文以马来西亚、新加坡和菲律宾的华文戏剧为例，分四个方面：社会筹款、爱国救亡、社会教育和华文华语来说明东南亚华文戏剧“别样的意义”。

关键词：东南亚；华文文学；戏剧；社会意义

中图分类号：I106.3 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-0163(2002)3-0030-05

东南亚华文戏剧(本文所说的华文戏剧，具体指华文话剧，不包括戏曲)，指的是东南亚的某些国家，如马来西亚、新加坡、菲律宾、印度尼西亚、泰国、越南，自二十世纪初以来逐步发展起来的用华文华语创作演出的现代戏剧(话剧)。它们既有别于东南亚各国传统的民族戏剧，如泰国的孔剧(假面剧)、印度尼西亚的哇扬戏、越南的从剧，也有别于进入二十世纪以后东南亚各国采用本国国语创作的现代剧。

华文戏剧创作、演出和欣赏的主体是从中国移民到各国的华人华侨。而华人华侨在东南亚各国所占的比例有很大不同，新加坡人口的百分之七十为华人，马来西亚为百分之三十六，泰国人口的百分之十四为华人，印度尼西亚的人口则以马来族和巴布族为主，所以，除新加坡外——新加坡自二十世纪以来主要的剧种是话剧，其中华语话剧占主导地位^[1]——以华文华语创作的现代戏剧在其它东南亚国家均处于非主流地位。不难推断，除华人社会外，华文戏剧对东南亚各国的影响面及影响力有限。但居于非主流地位这一点，对华人华侨创作华文戏剧积极性的负面影响，却不容忽视。

与东南亚华文戏剧在社会中的边缘状态相对应，基于艺术审美形式的戏剧本体意义，在华人戏剧那里受到抑制，而以戏剧为媒介传达的

间接的社会意义得到片面发扬，并取得主导位置。不少华文戏剧的参与者认为，华文戏剧的根本意义就是有益于社会，是为人类社会服务。本文将主要以马来西亚、新加坡和菲律宾的华文戏剧为例，分四个方面来说明东南亚华文戏剧“别样的意义”。

一、社会筹款

1919年前后，随着东南亚华文学创作的发轫，华文戏剧出现，当时它叫做“新剧”(或者“文明戏”)，是后来话剧的雏形。在东南亚华文戏剧的萌芽期，新剧的演出大多属于两种性质：“一是福利性质，如筹款赈灾、助学、捐助医院之类；另一是纪念性质，如国庆、会庆、校庆等等。”^[2]通过戏剧演出进行社会筹款，以解决华人学校、工厂、医院的经济困难；或者为自己遭受自然灾害的中国家乡募捐，以襄助社会上的慈善事业，这都被华人剧团、华人社团视为应尽的服务之责。

仅以1922年的马来亚为例：2月，南华女校为筹措校费连演新剧两夜；7月，安顺中学苦于学校经费不足，演出《傻儿福》替学校筹款；9月，槟城为援助侨工上演新剧《望沙湾》，而星州的青年进德会、仁声社和养正校友会，则为赈济潮汕风灾联合演剧三个晚上，演出新剧《飓劫余

生》、《穷汉》、《好儿子》、《轮回》和《沧桑感》；11月，中华女学校演剧筹款。

颇有意思的是，有些慈善剧团替社会公益事业筹款演剧，自身的经济状况并不佳，亦需用演剧之途来解决。吉隆坡仁镜慈善白话剧社的宗旨“端在救世”，“为社会人群谋福利”，成立五年“为海内外慈善公益之事筹款不下十余万”，而演出的道具等均属剧团的成员负担，经济上渐渐难以支撑，不得不于1925年“自行演剧筹款”。^[3]

其实1910年后，在印尼的华人社会就出现过一种叫做“OPERADERMA”的戏剧，因为它多为筹款而演出，又被称为“募款话剧”。^[4]

运用戏剧为有益于社会的事业筹款原本无可厚非，但次数多了面广了难免会鱼龙混杂。有人担心人们会看轻这个“几乎弥漫全南洋”的演剧筹款法，从而失去对它的信心：“当此经济恐慌的时代，演剧筹款固属不错；但总是要把演剧筹款四个字看重一点，保存演剧筹款作用，断不可马马虎虎说要演剧就演剧，要筹款就筹款，而失将来演剧筹款的作用呀！”^[5]此种忧虑并非杞人忧天。某些筹款演剧为赢得观众，免不了要降低水准以“奇情新剧”、“侠情新剧”之类的剧目相号召，象吉隆坡仁镜慈善白话剧社演出的改编自旧小说的《夺嫡奇冤》的《真假相》，南洋女学校演出的《落花同梦》，显然有新瓶装旧酒的味道，不仅很难达到当时普遍认同的演剧改良社会之功效，而且“说演剧就演剧”带来的粗制滥造对戏剧艺术水平的提高也毫无助益。

华文戏剧为公益事业进行募款、筹款的习惯在东南亚保留下来；它还成为华人学校校庆、校友会和各种团体组织的游艺会的节目之一，直至二十世纪九十年代菲华社会演出话剧《两代间》，其主要目的依然是“筹募活动金”。可以想见，这些演出的宗旨和实践，与提高华文戏剧本体的创作表演导演艺术基本无关，然而，它与社会生活关系重大。

二、爱国救亡

抗日战争爆发后，戏剧在中国担负起救亡的重任。受之影响，爱国的南洋华侨也积极行

动起来，东南亚华文戏剧进入了一个空前繁荣的时期，戏剧除帮助抗战筹赈外，作为一种艺术的抗敌武器，它的爱国救亡意义突显出来。

署名“剧界同人”的《马来亚戏剧运动纲领草案》^[6]认为：“作为艺术救亡武器的戏剧……在民族抗战的今日……更应该站在先锋的地位”。它指出：“在戏剧中，话剧这一形态，最足以负起这一责任的，因为它不像其它艺术形态，含有或多或少封建的意识。因此，在救亡戏剧运动中，话剧应该站在主导的地位。”此《纲领草案》提出的“基本理论”和“行动目标”，简单明晰地突出了华文戏剧在抗战运动中的救亡意义，在当时极具代表性。“为救亡而从事戏剧运动，以话剧为主，推进其它一切戏剧形式”，“配合目前抗战形势，从事富有救亡意识及适应当地大众需要的戏剧”是“基本理论”的两点；“完成华侨救亡统一战线”和“完成戏剧救亡统一战线”是“行动目标”的头两条。

在这种思想指导下，当时各剧团以演出救亡剧为主。譬如成立于1937年秋冬之间的南岛旅行剧团（简称南岛剧团），肩负着救亡的使命，深入民间及至荒僻山芭演出，足迹遍布马来亚的中南部，被誉为“真正的‘战时舞台宣传队’”^[7]、“‘南岛’救亡戏剧团”。民众称它演出的《巨魔》、《爱国心》、《情与法》、《万恶公司》等剧目为“救国戏”^[8]。

与南岛剧团相对比，从中国来的“中国旅行剧团”，因在中华民族英勇抗战时期演《夜花园》一类“根本是要不得的东西”，遭到南侨毫不客气的批评：“向‘中旅’提出警告，专叫人享乐的这种歌剧，还是少演一些。不然，谁也说他们是有汉奸嫌疑的。”^[9]可见，“中旅”这样的挂着救亡招牌，其实一点儿也没负起救亡工作的剧团，在救亡戏剧运动中不受欢迎。

从中也能看出华文话剧界带有普遍性的批评原则“不是在对某一个人、某一个剧本，在提高话剧艺术水准上，就是演得一塌糊涂，我们也不应说其完全失败。只要它是为抗战、救亡而演剧，失败也是为着抗战尽任务的。”^[10]他们认定“救亡”是时代的“正题”，不准它变成“副题”。从这个角度出发，高云览坚持新加坡业余话剧

社演出的《日出》“是社会剧而不是救亡剧,强调《日出》的社会意义而为现阶段的救亡意义即使是必要,但事实上也仅是徒劳(除了全剧重新改编外)。”^[11]

“事实昭示我们:……不管戏剧运动的基础脆弱,……(但)戏剧运动正向新的,光明的道路迈进,在整个救亡运动上、整个文化运动上,它是最有力、最坚韧、最富于战斗性的一环!”^[12]抗战激起了中华民族的空前团结,激发了每一个华人的爱国心,戏剧运动在马来亚等地虽然遭受到重重压迫与摧残,但在剧运者的努力下依然逐渐推进,配合着抗敌救亡运动,为祖国的抗战建国事业而服务。

三、社会教育

受中国早期戏剧界人士的戏剧观影响,东南亚华文戏剧也倡导社会教育,“戏剧有指导社会的本能,所以是叫做一种社会教育”^[13]。就整个东南亚华文戏剧的实践来看,它的社会教育意义既包括社会风气的改良,也包括教育大众,有时它还带有提倡封建伦理道德的一面。

东南亚华文戏剧工作者从一开始,就赞同戏剧负有指导与改造社会的责任。1922年,马来亚怡保中华女子学校组织演出白话剧《自由之路》、《断杼教子》,其演出宣言云:“社会革新,以戏剧为最占优势,盖戏剧直接于人之眼帘,粉墨登场,推陈出新,唤醒人群,其结果足使社会之真理大明。”^[14]

他们也赞同戏剧“是一种教育大众最有力量的部门”^[15],虽然“也很知道:南洋决不是中国,而中国也决不像南洋,硬搬当然是错误,但戏剧是教育大众的精锐工具,是文化运动的前哨,改革时代的尖兵,这个铁则,无论如何是不错的”^[16]。至于在抗战中华文戏剧所肩负的团结、组织、教育大众的功能,自不待言。

菲律宾华文剧本创作崛起于五十年代,此时“宣传性浓厚,革命性强烈的戏本”已经受到质疑,菲华戏剧工作者苦于剧坛“缺少社会教化剧、家庭伦理剧、宗教劝世剧、救灾济危剧或爱情故事剧”^[17],自行创作剧本以满足演出需要。从那时起直到二十世纪九十年代,菲华话剧始

终强调对菲华社会的教育功能,对伦理道德的提倡也借助戏剧手段传达出来。

以菲律宾编剧、导演、演剧达一百余部的吴文品来说,他之演戏、导戏,一方面希望“能鼓起温陵古城剧运”,另一方面便为“净化家庭伦理”^[18]。他影响最大的作品该算改编、导演《螳螂世家》(原著:香港·阿莹),这部四幕“家庭伦理剧”从六十年代演至九十年代,前后排演过五次,即“五代螳螂”。1971年《螳螂世家》更名为《芳草恨》再次演出。演出前有文章阐释了该剧的演出价值与必要,说话剧《芳草恨》“以发扬我国家庭伦理道德与促助中华文化复兴为主旨”,称“家庭伦理道德之发扬,实为治国、平天下之本”,“当此世界各地青年学生之激进暴动或荒嬉沉乱者,有加无已,我侨青耳濡目染之余,诚难保其不随风而靡,因之家庭教育之更须加意注意,家庭伦理之更须悉力发扬,自属不容或缓,《芳草恨》是剧之演出,相信对于侨社或能发生防微杜渐,扶颠持危之作用”^[19]。九十年代吴文品导演四幕“社会伦理名剧”《两代间》时,又申明“冀能鼓起话剧热潮,并暗示崇尚孔孟伦理道德”^[20]。该剧“剧情以中国美德忠孝仁爱为中心”,讲的“是亲伦理,是善恶报应,对白情节如晨钟暮鼓,敲响年轻人的心扉”^[21]。

其它如《蓝与黑》(1964年)的演出者以是否发挥了“改善社会风气的力量”评判该剧演出是否成功,三幕劝世剧《动荡世界浮生家》(1993年)“描述一个男好色、女爱赌几乎支离破碎的家庭迷途知返,痛改前非的启示”,《多子多福》(1994年)则是“一部菲华跨国大家庭为财产之争的四幕家庭伦理悲喜剧”^[22]……等等,不难见出菲华剧人对话剧社会教育意义的看重。

远在东南亚的戏剧界人士本着对中华文化的热爱,提倡故国的伦常美德,其出发点无疑是善意的,但有时津津乐道于大家庭的私事,无外乎兄姐妹乱伦,父子争风,这又不免与源远流长的中华文化有些出入,不乏值得商榷之处。

四、华文华语

早在三十年代,关注华文戏剧发展的人士便意识到标准的国语,对于话剧表演的重要意

义。

看完青年励志社演出的话剧《回家之后》，有观众批评其“最要紧的是发音不正确，这很会影响全剧，使观众不明了对白中的意思”^[23]。出演《回家之后》的演员反驳道：“说到演员的国语，即在祖国从事于新剧运动的人，亦深感困难。这是我在国内时看过戏剧协社几次的公演所得到的体验。何况在这中国文化低浅的南洋，究有几个人能说满口的好国语？中国本部之大有十八省，单是每省人民的方言，就有几十种，今必欲求每个不同籍贯的演员的国语，必须整个划一地正确，理论上固然是很好，奈事实上不能如愿何？所以批评者对于此等无可如何之事，实无须责备太苛，否则凡是表演新剧，无论演者如何努力，评者只须用‘国语不正确’一句，便可抹煞表演全剧的精彩。我以为只要演员所说的，始终不曾离开国语，已经是非容易的事。”^[24]

这话说的固然是客观事实，却远远缺乏推进戏剧发展所应有的积极态度。不久，便有论者将说标准的国语，提升到华文剧人“第二生命”的高度。其文曰：“对话是演剧艺人的第二生命，如果对话含糊不流利，国音不准确，是会影响自己表演力减退的；并且观众倘若未曾读过该剧的《剧本》，就无从知道这剧情的内容，这样就会减少感动观众的力量，在观众也就会觉得平淡无味了。”^[25]

除华文话剧本身的发展迫切需要华文华语教育外，出生在异国他乡的青年华裔不学习不熟悉华文华语的现状，也引起老一代华人的忧虑，与中华传统文化密切相关的语言文字问题，正日益受到重视。此种情形下，东南亚华文戏剧又成为华文华语教育的一种手段。

其实在广东人、福建人占华人大多数的东南亚，推广采用国语对白的话剧一直以来就不容易。这是一个悖论，华语没有普及，华文话剧的发展及其影响力就很有限；而华文戏剧工作者又指望靠华文话剧吸引青年人学习华语的兴趣，以话剧重振式微的华文华语。难度可想而知。

以上本文就东南亚华文戏剧的社会意义做

了一个简要分析。严格说来，东南亚华文戏剧既算不得“为人生”的艺术，更不算“为艺术”的艺术，它偏向于强调戏剧的社会意义，可以算“为社会”的艺术。要求戏剧有益于社会，无论如何，我们不能说它是错误的。然而，东南亚华文戏剧有忽视戏剧本体审美意义的倾向，片面强调戏剧的社会意义，这给东南亚华文戏剧本身发展带来的伤害庸庸讳言，作为艺术之一种，其前景也就不容乐观。但是，它似乎又不妨碍东南亚华文戏剧以其特殊的方式继续下去。

注释：

[1] 孟昭毅：《东方戏剧美学》，北京：经济日报出版社 1997 年 3 月版，第 50 页。

[2] 方修编：《马华新文学大系(8)·剧运特辑一集·导言》，星洲世界书局有限公司 1972 年 4 月版。

[3] 《吉隆坡仁镜演剧筹款详志》，方修编《马华新文学大系(8)·剧运特辑一集·导言》，星洲世界书局有限公司 1972 年 4 月版，第 81 页。

[4] 赖伯疆：《东南亚戏剧概观》，北京：中国戏剧出版社 1993 年 1 月版，第 21 页。

[5] 老虎：《演剧筹款》，同 3，第 108 页。

[6] 方修编：《马华新文学大系(9)·剧运特辑二集》，星洲世界书局有限公司 1971 年 11 月版，第 16—18 页。

[7] 苍：《剧运漫谈》，同 6，第 84 页。

[8] 苏夫：《南岛剧团在武吉港脚》，同 6 第 86、87 页。

[9] 牛八：《看〈芦沟桥〉之后——十月三日“中旅歌剧团”在“皇宫戏院”演出》，同 6 第 75 页。

[10] 《星洲话剧界对“一·二三”晚话剧公演座谈会》，同 6 第 96 页。

[11] 云霓：《作为桥梁的〈日出〉底演出》，同 6 第 235—236 页。

[12] 黄蔚：《展开一九三九年的马华戏剧运动》，同 6 第 270 页。

[13] 马武单：《剧本宜改良》，同 3，第 103 页。

[14] 《怡保中华女校演白话剧——自由之路》，同 3 第 11 页。

[15] 叶国祯：《〈西施〉在檳城》，同 3，第 282 页。

[16] 英浪：《业余剧团之必要组织》，同 6，第 4 页。

[17] 吴文品著、杨华俊编：《菲华话剧沧桑》，菲华舞台艺术协会出版，第 36 页。

[18] 同 17，第 45 页。

[19] 鲍事天：《〈芳草恨〉演出之前》，同 17，第 187

李岫

同根、同体、同步

——以新加坡华文文学为出发点

摘要: 东南亚华文文学自它诞生之日起, 就是与祖国大陆文学同根、同体、同步发展的。它与祖国大陆文学同呼吸、共命运, 虽然有阶段性和国别的差异, 但和祖国大陆近现代的一切重要历史事件紧密相联、息息相关。应当把东南亚华文文学作为一个整体进行研究, 放到同一张历史的网上去勾勒它们的“心理轮廓”。

关键词: 东南亚华文文学; 新马华文文学; 同根; 同体; 同步

中图分类号: I109 文献标识码: A 文章编号: 1008-0163(2002)3-0034-05

东南亚华文文学在上个世纪 100 年间, 曾贡献过无数璀璨的华章。今天, 面临经济全球化和文化多元化的新局面, 如何抛开西方学者的后殖民语境和文化本土中心主义的观点, 将东南亚华文文学纳入人类文化的总体走向, 准确挖掘它的实质, 继承并发扬它的优良传统, 是中国学者和世界华文作家义不容辞的责任。

如果我们承认东方文化的三大构成即中国文化、印度文化、伊斯兰文化, 那么, 应当看到东南亚地区是一个三大文化板块交汇的地带, 也是一个受到文明中心辐射和影响的盘根错节的地区。近代以来, 西方文学东渐, 影响越来越大; 而本土文学与华文文学相互渗透, 联系也越来越紧密; 这一切使东南亚文学呈现出复杂而多彩的局面, 既有整体的丰富性, 也有国别的内在差异。

不论东南亚华文文学怎样绚丽多彩, 不论

它怎样千差万别, 有一点则是永远的, 即它和中国大陆的母体文学是同根、同体、同步的。

同根同源, 这是现代史和文学史上不争的事实。中国东南沿海一些迫于生计的人于十六、七世纪飘洋过埠赤手空拳来到东南亚这块尚待开发的土地上, 其初衷当然不是为了文学, 而是为了生存。文学是吃饱了饭以后的事。他们人地生疏寄人篱下, 多少代人用血汗参与了当地的国家建设, 推动了所在国的经济繁荣。不论华人的祖先识字与否, 他们走到哪里, 便将以群体为本位、以伦理为中心的中国文化带到哪里。所谓五缘, 即亲缘、地缘、神缘(共同的宗教信仰)、业缘(以同业或同学而组成的人群)、物缘(以物为媒介的人群关系)成为东南亚华人联络感情、有事守望相助的社会网络的坚强基石。这个社会网络发展到今天已经很强大了, 但不论它怎样强大, 这个社会网络的根在中国。

页。

[20] 吴文品:《〈两代间〉导演的话》, 同 17, 第 223 页。

[21] 查理:《〈两代间〉观后》, 同 17, 第 236 页。

[22] 同 17, 第 211 页、第 110 页、第 111 页。

[23] 非文:《青年励志社游艺会的观后感》, 同 3, 第

263 页。

[24] 黎宽裕:《无聊的剧评》, 同 3, 第 267—268 页。

[25] 同 15, 第 283 页。

作者苏琼, 女, 厦门大学中文系讲师, 文学博士

[责任编辑: 陈辉]